

HILOS PARA UNA HISTORIA

Los títeres en Colombia

BEATRIZ HELENA ROBLEDO

EN EL BARCO en el cual Hernán Cortés se dirigía por primera vez al nuevo mundo, venía un titiritero. Este lo acompañó en su viaje de México a Honduras en 1524¹.

¿Qué pensarían los indígenas de este hombre que intentaba divertirlos o, lo más seguro, enseñarles el respeto y la obediencia a los reyes y a la Iglesia, utilizando muñecos de trapo y madera? Es probable que hayan encontrado la remota relación con las figuras que encarnaban a sus dioses.

Si no hubiera habido ese corte tajante y sangriento en la historia americana, lo más seguro es que contáramos con una tradición titiritesca fuerte, continua y unida a una expresión colectiva más real. Sin embargo, así no fueron las cosas, y buscar los orígenes es ahondar en dos vertientes: la influencia española y las manifestaciones colectivas más propias del ritual carnavalesco y festivo. Por ejemplo, los muñecos del carnaval de Barranquilla, los del carnaval de Blancos y Negros y la fiesta de año nuevo en Pasto, en la que todos hacen un muñeco gigante, que representa alguna crítica sociopolítica de lo que ha sucedido durante el año en el país. A estos gigantes se les quema en un fuego ritual, conjurando el año viejo y abriendo la posibilidad y la esperanza de un año mejor. En Riosucio el gran muñeco es el diablo, cada dos años adorado y quemado al finalizar ese ritual pagano de un pueblo esencialmente católico, mediante el cual se exorcisan todos los demonios. En la otra variante ya se puede hablar de nombres y apellidos. Como dice Fernando González Cajiao, la primera vez que se tiene noticia de los títeres en nuestro país es cuando adquieren “posición social”.

“[Fue] en 1877, en la tercera calle de Florián de Bogotá, donde comenzó a funcionar el llamado pesebre Espina, por su fundador Antonio Espina. Pero este primer local de títeres colombiano, no vino a adquirir su mayor prestigio sino cuando, en 1881, Felix Merizalde decidió colaborar con otros colegas suyos, en lo que podríamos llamar ‘la planta’ del teatrillo y en la escogencia de un repertorio acorde con los tiempos [. . .].

“Se inauguró con la pieza *Don Pedro Taquillas* de Tirso de Molina, aunque el repertorio consistió sobre todo en historietas sacadas de la vida real y que revelaban el íntimo contacto de los títeres con el teatro costumbrista de la época, quizá el género más vigoroso del momento, donde el ‘chispazo’ bogotano hallaba su mejor expresión; los argumentos de las obrillas versaban sobre los exámenes en las escuelas, los despachos parroquiales, el seminario, la escuela militar, las sesiones del Congreso [. . .].

“En 1881, el pesebre Espina pasó a funcionar en la escuela de Santa Clara, donde después se erigió el teatro Municipal de Bogotá, demolido en 1952 durante el gobierno de Laureano Gómez, en la carrera 8a. con calle 9a.”².

¹ Marjorie Batchelder y Virginia Lee Commer, *Puppets and plays*, Londres, Faber and Faber, 1959.

² Fernando González Cajiao, *Noticia sobre los títeres y las marionetas en Colombia*, Encuentro Colombo-Francés de Títeres, 21-26 de septiembre de 1985, Bogotá, Javier Hoyos Angulo Impresores, 1985.

Página anterior:
En el taller, *El Biombo Latino*, prepara su versión del Quijote.



Don Juan Casola, dueño de una compañía de espectáculos que visitó a Colombia en 1914, y para la que Sergio Londoño pintó los anuncios, a cambio de lo cual, según se rumora, le dieron 14 muñecos españoles con los que empezó su colección. (Archivo Ciro Gómez).



Teatrino de Sergio Londoño, diseñado y pintado por él, se conserva aún con sus letreros "La crítica es fácil pero el arte no", "Moralidad y Recreo". (Archivo Ciro Gómez).



Cartel con el que se invita a la función del sagaz Manuelucho (Archivo Ciro Gómez).

Cuenta González Cajiao, basándose en una versión del historiador José Vicente Ortega Ricaurte, que el pesebre Espina llegó a adquirir tal reconocimiento social, que tuvo un maestro de orquesta: José María Ponce de León, el autor de la música de la primera ópera colombiana, *La Ester* de Rafael Pombo. Una famosa cantante de ópera de la época, Emilia Benic, se metió detrás de bambalinas para conocer el funcionamiento de los muñecos y terminó cantando, convertida en preciosa muñeca de porcelana.

En 1881, con el cese de actividades del pesebre Espina, se pierde la huella de la historia de los títeres hasta 1914, cuando nace en Manizales, para el bienestar del público y de los titiriteros, el genial, astuto, borrachín y sagaz Manuelucho Sepúlveda, "la mera astilla remediana", novio de Cuncia, solterona contrabandista de aguardiente, quien le manifestaba su amor siempre y cuando hubiera dinero. Con ellos aparecían, además, los curas Mafafo y Asmita, "clérigos rurales, ingenuos y bondadosos"; la Chupamuertos y la Gripa chumacera, espantos de Manuelucho en sus guayabos; Lucifer o Belcebú, azote de Manuelucho; María Natilla, Juaniquillo, don Absalón, Matildita, los hermanos Tarugo y Matroca López, todos personajes que revelan la manera de ser de un pueblo, sus costumbres y su lenguaje.

Sin siquiera sospecharlo, Manuelucho resulta descendiente de Polichinela y demás muñecos que surgieron a partir de la comedia del arte italiana. Manuelucho es la síntesis de una idiosincrasia. El encarna la manera de ser del paisa andariego y malicioso, jugador, enamorado, vagabundo y trapacero. Quienes lo conocieron vieron en él, así como en los otros muñecos que lo acompañaban, el reflejo de su más recóndita identidad.

Su creador fue Sergio Londoño Orozco, la historia de cuya vida se confunde con la de sus muñecos. El resulta más paisa y más aventurero que sus propios muñecos. A la edad de dieciséis años se va de Abejorral (Antioquia), donde había nacido en 1880. Se marcha al Casanare, donde convive con los indígenas y aprende a preparar diferentes pocimas, lo que le servirá después, en Maniza-



Sergio Londoño, creador de Manuelucho Sepúlveda, primer titiritero colombiano de "guñol" o "Guante". (Foto Germán Neira. Archivo Grupo Granito Cafecito).

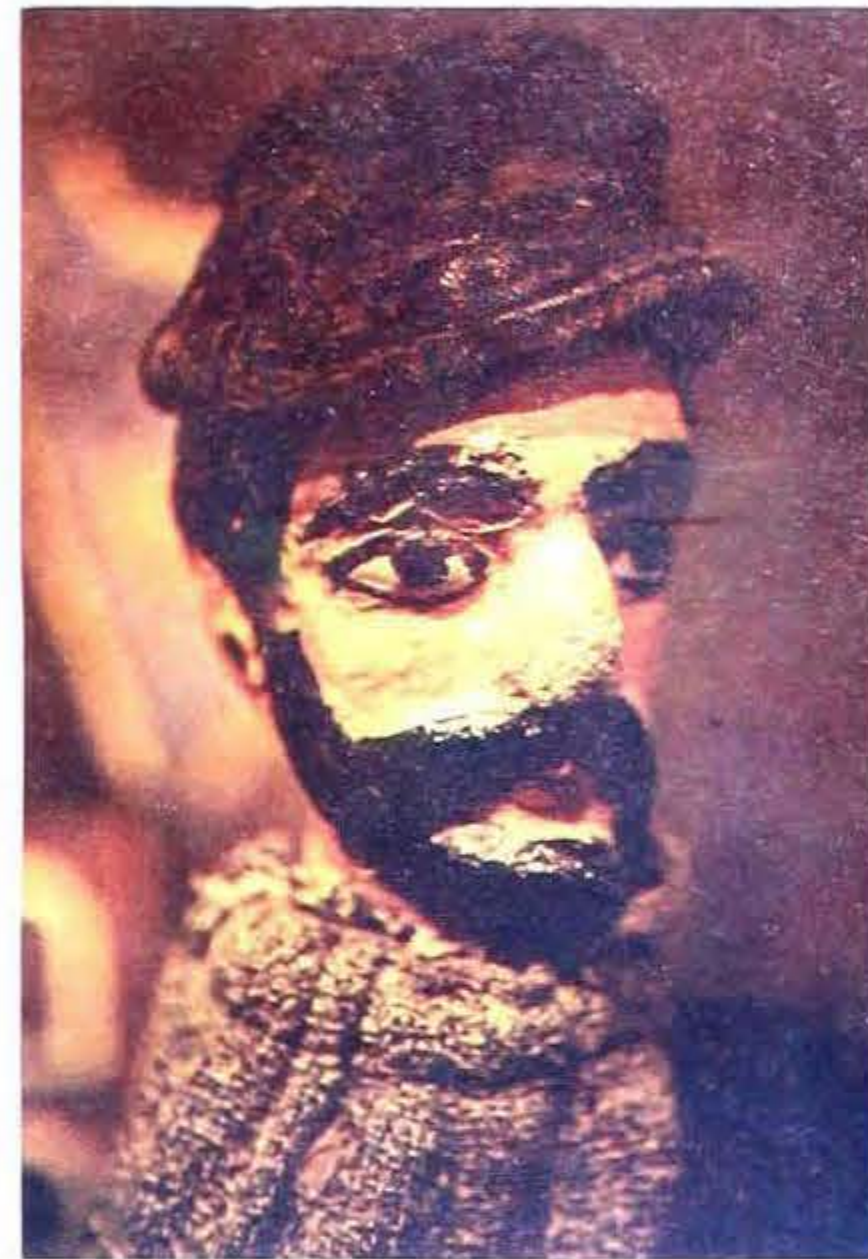
les, para ganarse la vida y sostener dieciséis hijos, fruto de su matrimonio con Teresa Vásquez. Combate en la guerra de los Mil Días al lado de los conservadores, como capitán comandante de la tercera compañía del batallón Carolina, y escapa milagrosamente de la muerte. Patrullando por el río Magdalena, enferma de paludismo, lo que lo obliga a trasladarse a Medellín, donde ingresa en la banda de música de la policía. Posteriormente, en 1910, se traslada a Manizales, ciudad en la que trabaja como pintor de brocha gorda y como realizador de los avisos que anunciaban los espectáculos del teatro El Escorial; después, teatro Olimpia.

Juan Casola, director de una compañía española de títeres que iba a presentarse en El Escorial, oye a Sergio Londoño cantar e imitar voces, mientras pintaba los carteles de anuncio de la temporada. Juan Casola ha descubierto un talento escondido. Lo invita a viajar con él, a formar parte de su compañía. Sergio Londoño se niega, arguyendo su gigantesca responsabilidad familiar. Casola insiste, invitando a la familia entera. Sin embargo, por fortuna para la historia del teatro de títeres colombiana, Sergio Londoño rehúsa rotundamente. Ante esto, Casola le regala quince muñecos, lo cual motivó que, al cabo del tiempo, naciera Manuelucho Sepúlveda, figura central de todas sus historias, tormento de los maridos, motivo de redención para los curas, consuelo de las solteronas y bocado de tentaciones para los demonios.

Como había sido pintor primitivista en las casas de los campesinos, en las fondas de los caminos y en las cantinas de los pueblos, pintaba los telones de cada obra, con predominio del rojo azul. El mismo diseñaba y cosía los vestidos y fabricaba los muñecos. Realizó presentaciones en el mismo Teatro Escorial, después en el Olimpia y más tarde en el teatro Juan Manuel, donde valía diez centavos la entrada, a la que se encimaba agua de panela con queso y café tinto para los mayores.

Recorrió todos los pueblos y las veredas del viejo Caldas, acompañado de un popular loco de Manizales, "Puchas de Agua", quien, además de pronunciar el discurso inicial, ayudaba a transportar el teatrino, los muñecos y la utilería necesarios.

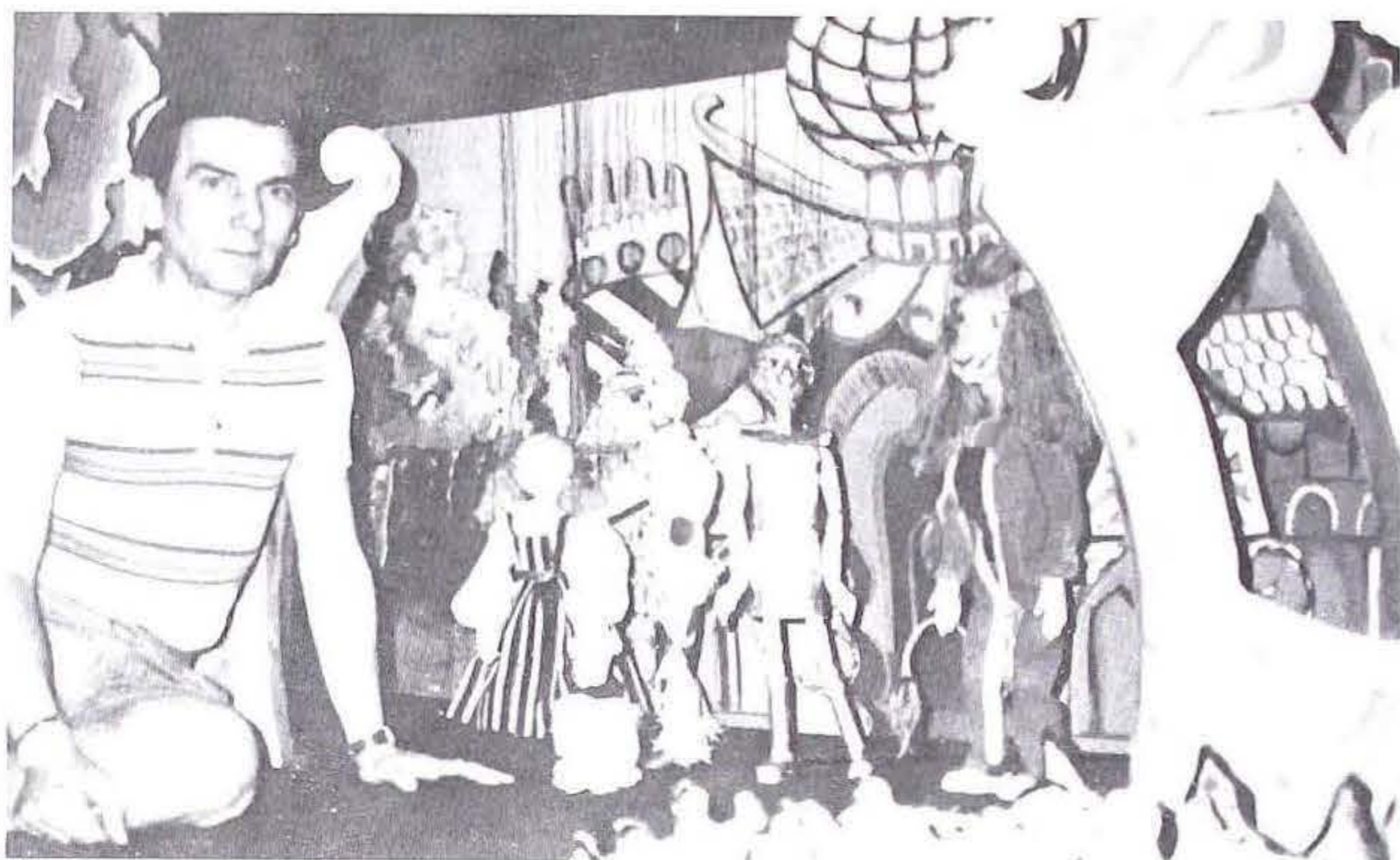
Manuelucho dejó de hablar el día en que Sergio Londoño murió. Por fortuna, sin embargo, él y toda su gente han sobrevivido al paso del tiempo, gracias a Sergio Londoño hijo, quien aún conserva los muñecos, consciente del valor de



*Manuelucho Sepúlveda, la mera astilla remediana.
(Archivo Alekos).*

Yiba y su hermano personajes de la obra "Castigo de los amantes" pertenece a la recolección "Mito" de Milagros Palma. Dirigida por Julia Rodríguez en 1982. Los muñecos diseñados por Ivar Dacol. Aún se conservan en el Teatro del Parque. (Foto Alberto Sierra).





Teatrino Don Eloy. 1955.

estos personajes, a los que sólo les falta un soplo divino para ir y mezclarse con el pueblo que les dio vida.

Dentro de esta corriente de titiriteros que trabajan con el pueblo, alimentándose de sus historias para presentarlas en un continuo deambular, hay que mencionar a Efraín Giraldo, alias “El Zuro”, oriundo de Manizales, quien antes de titiritero fue torero, y quien recorrió toda la zona del occidente colombiano con su teatrino auestas. Luego aparece en el Tolima Hugo Alvarez, llamado el Tío Conejo, porque basaba sus obras en las tradicionales historias de este personaje popular. Los que lo conocieron cuentan que hacía unos muñecos sin mucha elaboración, lo que llaman títere brocha. Que trabajaba para la acción cívico-militar y que vendía muy caras sus funciones. Sin embargo, el Tío Conejo murió pobre y olvidado en 1984.

Gabriela Samper, directora del Teatro del Parque (1961-1964). Aquí con muñecos contruidos por Beatriz Daza. Detrás del Teatrino posiblemente sus compañeros de obra: Carlos Muñoz, Bernardo Romero, Ernesto Aronna, Dora Cadavid y otros. 1960. (Archivo Mady Samper).



Seguramente muchos titiriteros recorrieron veredas y pueblos, sin que nadie lo haya registrado. Porque los títeres quedan más en la memoria de la gente, que en los anexos explicativos del lenguaje escrito. Son tradición oral, se nutren, a la vez que los alimentan, de quienes tienen la suerte de toparse con ellos.

NACE EL TEATRO DEL PARQUE

En 1936 se inaugura en Bogotá el teatro del Parque Nacional, construido específicamente para presentar marionetas, o sea títeres movidos por medio de hilos. Los planos originales son iguales a los del teatro de los Jardines de Luxemburgo de París, el cual fue hecho especialmente para Maurice Duvivier, el hijo de George Sand. El del parque es un poco más grande.

La historia de este teatro refleja en buena medida lo que ha ocurrido con el movimiento titiritero en Colombia: épocas de gloria y fortuna, para caer en un olvido total. Prolongados lapsos de silencio. El primero en dirigir las actividades del parque es el maestro Antonio Angulo, desde su fundación, en 1936, hasta 1951. Allí funcionó la primera escuela de títeres que hubo en Colombia, y allí se formaron los primeros titiriteros de oficio que hubo en Bogotá: Angel Alberto Moreno y su esposa Sofía —hoy directores del teatrino Don Eloy—, José Antonio Muñoz, Ernesto Aronna, etc.

De los muñecos del maestro Angulo se sabe poco. En la primera y única exposición nacional e internacional de títeres que se ha realizado en nuestro país, en 1976, fue posible ver a esos pequeños pioneros del movimiento de los hilos:

“En una sala contigua nos encontramos con un hermoso montaje de marionetas de un mercado típicamente colombiano, con vendedoras campesinas que cabalgan en sus caballos, aldeanos que observan las mercaderías, en fin, un cuadro de verdadera dimensión folclórica. Son las marionetas que pertenecieron a Antonio Angulo uno de los patriarcas de la marioneta colombiana.

“[...] Colgadas en sus hilos y con sus flamantes ropas, pareciera que no tuvieran más de cuarenta años de antigüedad...”³.

En 1959 José Antonio Muñoz, recordado por todos como “Muñocito”, asume la dirección del teatro del parque.

Durante dieciocho años estuvo coordinando un grupo estable compuesto, entre otras personas, por Ester Sarmiento, Alvaro Ruiz, Carlos Muñoz, Carlos de la Fuente, Cecilia Muñoz, quienes presentaban obras diariamente a los colegios y escuelas de Bogotá, y los domingos abrían la sala a los gamines. “Llegaban en estado tan lamentable, que les entregábamos jabón y toallas para que se lavaran la cara, las manos y los pies, ahí en la pileta del parque”⁴. Era tal la acogida, que todos los domingos bajaban hasta la séptima a esperarlos y los subían en hombros.

La compañía, como se llamaba el grupo en ese entonces, dedicaba parte del año a viajar, realizaba giras a todas partes del país por cuenta del ministerio de Educación, del que dependía el teatro del Parque en ese momento. Tanto era el apoyo que, para presentarse, por ejemplo, en las primeras ferias de Manizales, el ministerio ponía a disposición del grupo avión y todo para poder trasladar

³ Salustiano Martínez, “Títeres en Bogotá”, en revista Gaceta, núm. 7, Colcultura, Bogotá, 1976.

⁴ Cecilia Muñoz, Entrevista, Bogotá, marzo de 1987.

los muñecos, cada uno de los cuales medía 120 centímetros, las cajas con el vestuario, el puente portátil y a las catorce personas que conformaban el grupo. Eran más de tres mil muñecos elaborados de diferentes materiales, muchos de ellos tallados en madera por el propio Muñocito.

Cada muñeco era un personaje de un cuento —tradicional o de la cosecha del director—, montado con lujo de detalles. Los telones los pintaban los hermanos Tarazona. El teatro disponía de suficiente amplitud y de buena dotación para albergarlos a todos: parrilla, camerinos, armarios. Todo estaba tan bien organizado que, en algunas ocasiones, le avisaban a Muñocito que venía —por decir algo— un embajador, y en media hora había sacado de los armarios muñecos, escenografía y libretos de la obra que iba a representar. Todo se hallaba cronometrado. Cuando interpretaban *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, eran realmente cuarenta ladrones, y para manejarlos, los colocaba en un listón grande, movido por dos personas, de tal manera que daba la sensación de que estuvieran caminando. Cada ladrón tenía un oficio, para que no saliera sólo a mostrarse, sino a cumplir una función.

Empero, esta edad de oro duró apenas los dieciocho años que Muñocito permaneció al frente del teatro del Parque. Cuando él se retira, un poco cansado ya, para dedicarse a la radio y a la televisión, empiezan a irse los demás, y a poblar el escenario unos seres extraños al mundo de las marionetas.

“Bueno, ¿y este puente qué quiere decir?”, exclamó el funcionario de turno. El puente de madera de cedro, que pertenecía al diseño original del teatro, sin el cual es imposible manejar las marionetas, fue desbaratado y enviado a la clínica San Rafael, que estaba en construcción, y convertido en andamios. Ahí terminó el puente del teatro de marionetas del Parque Nacional.

Eso no bastó. Los muñecos fueron víctimas de un atropello peor. Estos seres extraños habían llegado a bailar, cantar y recitar, por lo que decidieron desalojar a los muñecos y pidieron al ministerio de Educación que los recogiera. Los muñecos fueron llevados a un depósito en Paloquemao. Allí no sólo se los comieron los ratones, sino que hubo un incendio que carbonizó a muchos de ellos.

Cuando llega el poeta Rojas a la extensión cultural del ministerio de Educación, se entera de la historia y hace llamar a Muñocito y a su hija Cecilia. “¿Qué pasó aquí?”. Ellos no saben. Desde que los dejaron en el teatro no los han vuelto a ver. Los tres van a Paloquemao. Allí están.

“Daban ganas de gritar. Nosotros los conocíamos muy bien, convivimos con ellos durante 18 años. ¡Mire a la Caperucita Roja! ¡Mire a la Blanca Nieves!”. Muñocito reconocería otros tantos. Eran tres mil.

El poeta Rojas les dijo: “Esto hay que reconstruirlo”. “Nos llevaron los cadáveres en descomposición al teatro Colón, en una buhardilla detrás del escenario. Los metimos en arrumes a un camión”⁵.

Una vez allí, comenzaron la tarea de restauración de los telones, las escenografías y, ante todo, los muñecos.

“Me llevó tiempo reconocerlos. Con los libretos me fui dando cuenta de cuáles faltaban. Después comencé a recordar cómo iban vestidos”. Al cabo de año y



El diablo, la bruja y simbad, los tres últimos muñecos que sobreviven de la colección de “Muñocito”. (Foto: Rafael Baena).

⁵ Idem.



medio, allí estaban todos de nuevo. Ni el tiempo, ni el fuego, ni los ratones parecían haberlos tocado. Después de varios años, regresaron al teatro del parque. Aún parecía quedar espacio para ellos. Cuando iban a comenzar de nuevo a salir, a moverse, se retiró del cargo el poeta Rojas.

Otra vez fueron destinados a las profundidades y colgados en el sótano. Quien reemplazó al poeta, no quiso saber nada más de ellos. Volvía a comenzar la misma historia. Hoy en día sobreviven tres muñecos, dos de ellos con poderes sobrenaturales: una de las tres brujas que actuaban indistintamente en los cuentos, y el diablo. Este, con la misma mirada maliciosa que tenía hace treinta años, cuando desempeñaba el papel de protagonista en *Del cielo al infierno*, una de las muchas obras escritas por José Antonio Muñoz, y de las cuales sólo quedan algunas en la memoria de su hija.

En 1961 asume la dirección del Teatro del Parque Nacional Gabriela Samper. Cuando lo recibió se encontraba abandonado, ratones y telarañas llenaban el lugar.

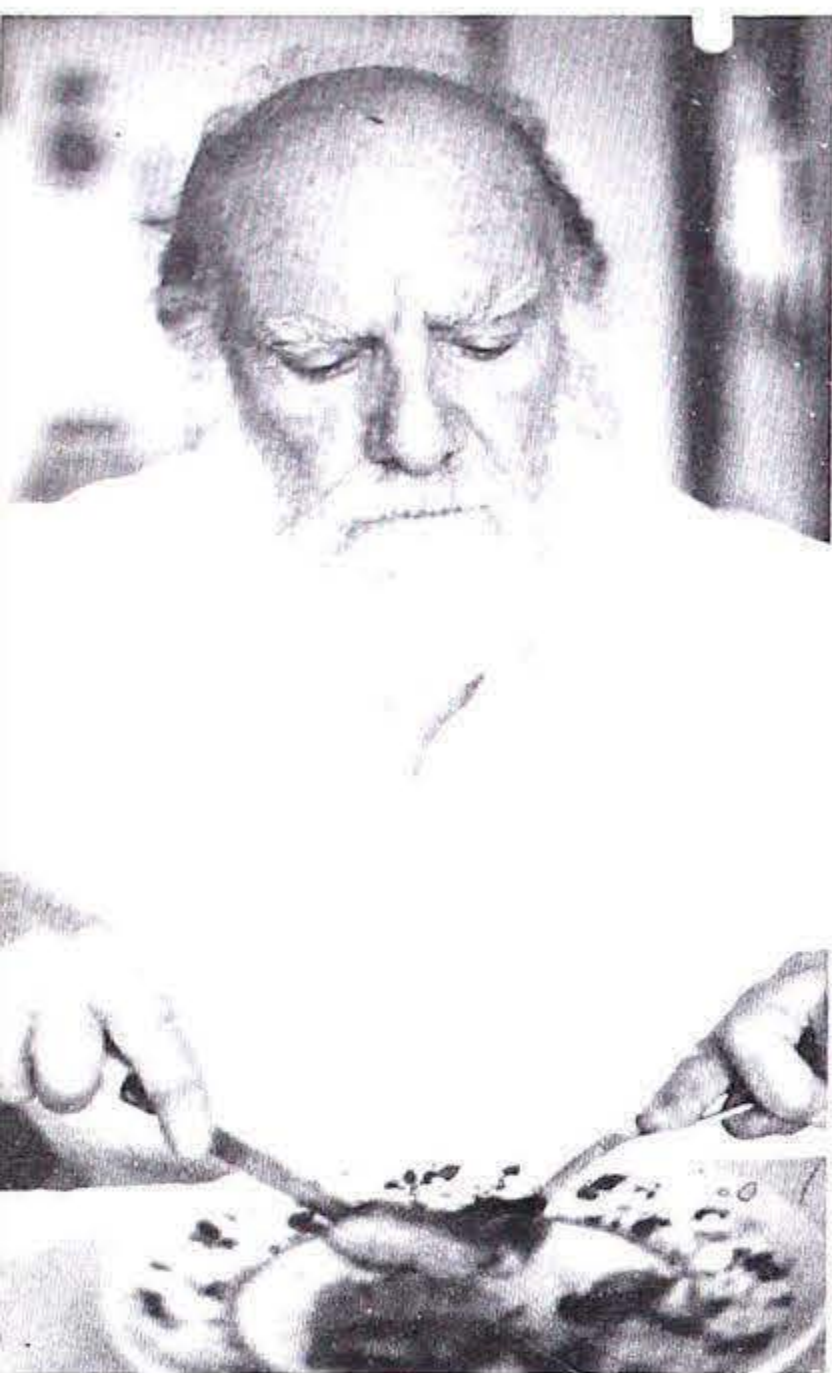
En compañía de Germán Moure, Hernando Kosher, Jorge Cano y del director teatral portorriqueño Rivera, instalan el primer taller de teatro infantil "El burrito".

Organizan un equipo de trabajo con escenógrafo, electricista y vestuarista incluidos, para montar la obra "Sancho Panza en la Isla de Barataria". Son tres años haciendo teatro infantil al tiempo que Gabriela dirige y coordina un programa de títeres en la televisión nacional. Con "El retablillo", dirigido por María Roda, con muñecos elaborados por la ceramista Beatriz Daza, alternan las presentaciones en televisión con visitas a diferentes pueblos del país.

Durante tres años el teatro del parque se convirtió en un centro cultural donde se presentaban continuamente obras del grupo de teatro infantil, programación de títeres, conciertos infantiles con la orquesta sinfónica, charlas sobre teatro, poesía, literatura.



El perrito "Miguel" y la cabrita "Luisita" personajes del teatro de títeres "Juan Pueblo" primer festival nacional de arte infantil. (Archivo Jairo Aníbal Niño).



Javier Villafañe, argentino, llegó a Colombia en la década del 70 y marcó el movimiento titiritero de entonces. (Archivo Beatriz Caballero).

DE LA POLITIZACION AL ADELANTO EN LA TECNICA

Llegan los años sesenta. El arte se politiza y los títeres no escapan a esta influencia. Los muñecos hablan ahora de lo que le pasa a la gente. Los titiriteros presentan sus obras en barrios populares, en escuelas, en veredas. Recorren las regiones más apartadas. Surge la conciencia más generalizada de que el títere necesita salir del salón y de la fiesta infantil y moverse para alimentarse. Quienes vivieron esa época recuerdan a Jairo Aníbal Niño, con los títeres de Juan Pueblo en Medellín. Juan Pueblo se dedica a recorrer el país. Llega a una asamblea en Itagüí. Son cientos y cientos de trabajadores de la industria textil. En el orden del día hay un espacio para los muñecos de Juan Pueblo. Luego van a una huelga siderúrgica y después a Amagá. Allí están peleando por el carbón. Los muñecos de Juan Pueblo montan cuentos sobre el carbón. Alicia en el espejo. La gente de Amagá se mira en el reflejo de esa historia que les están contando los muñecos. Fueron títeres de calabaza, de estropajo, de trapo. Era tan fuerte el reflejo, que los personajes de ficción encarnaban a los personajes de la vida real, con nombres y apellidos. Los espectadores se sentían tan dentro, que varias veces terminaron dándole garrotazos al muñeco que hacía de malo.

Por la gracia del mito y por la gracia del juego, Juan Pueblo también estuvo con los alfareros creando muñecos de barro. Y también se inventó historias de amor en las que el héroe era un pescador, y la heroína la muchacha más bella del mundo, a orillas del río Magdalena.

Con el actor iban el juglar, el músico y el cantor. Interpretaron la música popular, la que escuchaban cuando marchaban por el camino. Montaron corridas de toros y peleas de boxeo.

“Una vez, en Barranquilla, el héroe era Kid Pambelé. Combatió como muñeco todos los combates y los ganó todos, por supuesto, por nocaut técnico. En el décimo asalto teníamos que prolongar esa pelea por la emoción. Cuando finalmente ganó Pambelé, los niños, que estaban en un patio viendo el espectáculo, se levantaron como movidos por un resorte y cantaron el himno nacional”⁶. Durante este tiempo, Juan Pueblo recreó la tradición oral, presenciando ese instante en que se rompen las fronteras entre la oralidad y la literatura escrita. Una vez, presentó un cuento de Juan Rulfo. Después, hablando con los campesinos les dijo que ese era un cuento de un escritor mexicano muy querido e importante. Uno de ellos le contestó:

“Puede ser muy importante y querido, pero no es un mexicano. Es de aquí y yo lo oí a él contar esos cuentos”⁷.

En otro lugar, en el campo, alguien le dijo a Juan Pueblo que no había podido olvidarse de un cuento que había oído de muchacho. El le preguntó cuál era. “Mire, no me acuerdo del nombre, pero yo creo que empieza así” —el hombre chupó el tabaco y dijo—:

“Antes de que me enamorara de mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”.

Después, entre todos, montaron *La vorágine* en títeres.

Cuenta Juan Pueblo que esa función se prolongó hasta el amanecer. Cada uno se puso a hacer su muñeco y hablaron de la selva, del llano, de *La vorágine*.

⁶ Jairo Aníbal Niño, Entrevista, Bogotá, febrero de 1987.

⁷ Idem.

“Habían planteado premios; por ejemplo, ofrecían una beca a Checoslovaquia. Los grupos con la ‘onda’ de la época la rechazaron, pues decían que el encuentro no debería ser competitivo, que nada de primeros ni segundos premios. Realizaron además un microcongreso en el que se intentó formar una primera organización de titiriteros colombianos. [...] Ahí estaba el viejito Muñoz; cuando le decían que tenía que expresar la realidad política y social del país, el viejito lloraba y decía: ‘¡Ay, mis pobres muñecos haciendo política!’ ”⁹.

Durante este festival se hicieron los primeros intentos de llevar los títeres al cine. “Fue una presentación de Carlos Álvarez, con música de Jorge López, basada en coplas populares de Boyacá”¹⁰. Según Moncayo, quien participó activamente con su grupo La Polilla, se ventilaron tres conceptos durante este primer encuentro: Muñoz, quien lloraba porque le decían que los títeres tenían que hacer política; Beatriz Caballero, con tendencias puristas, y el resto de los grupos, con la tendencia a buscar un contexto social y político.

“Casi todos los grupos están politizados. La finalidad de divertir a los niños les parece poco. Prefieren trabajar con maestros, con obreros y emplear el muñeco como medio de expresión de un mensaje. Personalmente, no estoy en contra de lo que quieran decir, pero pienso que descuidan la forma para dedicarse al mensaje y acaban con toda la magia de los títeres”¹¹.

⁹ Fernando Moncayo, Entrevista, San Juan de los Pastos, noviembre de 1986.

¹⁰ Idem.

¹¹ Beatriz Caballero y Gloria Valencia Diago, “Beatriz Caballero es hada madrina de 1971”, en *Lecturas Dominicales*, El Tiempo, Bogotá, 1971.

Eran los vientos de la época. Había que esperar a los años 70, al regreso de Julia Rodríguez de Checoslovaquia y su profunda influencia, para que el teatro puramente ideologizado encaminara su búsqueda al desarrollo técnico y estético, al encuentro de nuevas posibilidades expresivas.

Beatriz Caballero, titiritera, directora del Teatro del parque entre 1970-1976.



"Aún estamos un poco en el guiñol de los siglos XVII y XVIII, cuando en otras partes del mundo, en Checoslovaquia, por ejemplo, han llegado a adelantos increíbles, mucho más abstractos, y a combinaciones de muñecos con actores. Aquí sólo Enrique Córdoba presentó algo parecido, pero todavía en el campo experimental" ¹². De todas maneras se dieron casos aislados de continua experimentación, como el de Fernando Ruiz Borrás, quien trabajó un tiempo con Jairo Aníbal Niño. Cuentan que Ruiz Borrás se encerraba en su casa a tallar los títeres de madera y se ideó un teatrino circular que ponía a funcionar él solo. Se había inventado un sistema mediante el cual metía la mano, actuaba y la sacaba rápidamente, dejando al títere colgado en un gancho, para pasar a mover otro muñeco. Así iba pasando de uno en uno, poniendo con una sola mano a actuar a varios muñecos.

Dentro del agitado clima de la época, dos marionetistas se embarcan por el mismo camino de Angulo y Muñocito: Aronna y Manzur. Ernesto Aronna, con ese gusto por el tinto y la conversación, dedica el tiempo que le dejan ocho rigurosas horas de trabajo de oficina a hacer el otro zapato de la Cenicienta, a pulir la manzana de Blanca Nieves, a ponerle los dientes al lobo de Caperucita. Lo apasiona la técnica del tejido del movimiento. Se pone detrás del escenario. Adapta el cuento tradicional, confecciona los trajes, hace los muñecos. Presenta, con voz y música pregrabados, los cuentos de la tradición oral universal: los de los hermanos Grimm, Andersen, Perrault, las Mil y una Noches, pero también a Lope de Vega, Benavente y, por supuesto a Lorca, así como óperas y zarzuelas.

Pero todo esto es en pasado, aunque Aronna esté vivo y siga presentando sus muñecos. Lo que pasa es que ya no lo hace en esa casa donde, a la vez que se asistía a la función, se podía admirar, en armarios con puertas de vidrio, lo más

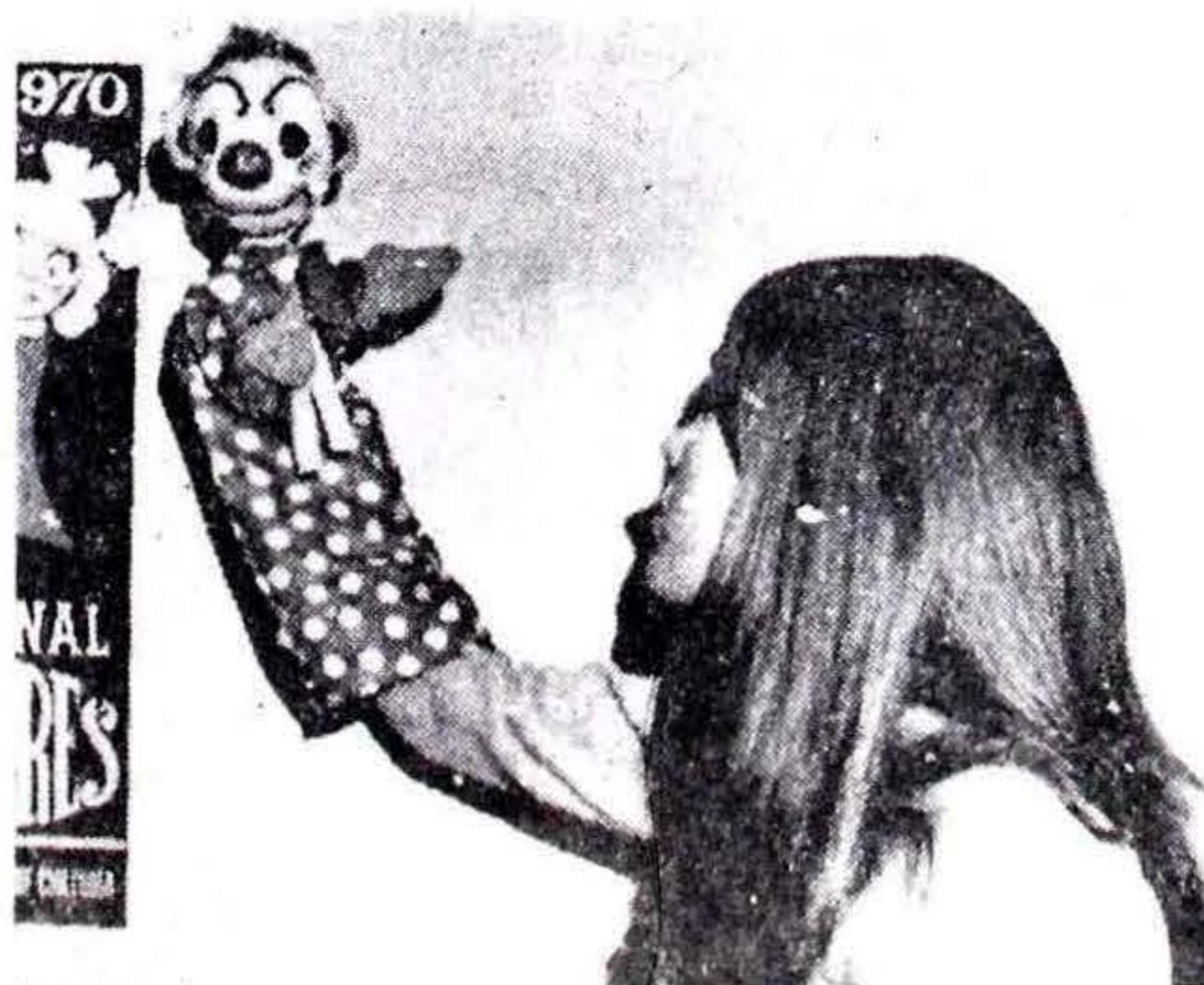
¹² Idem.

Para ser titeretero basta creer en hadas y brujas

Dice la directora del Teatro del Parque Nacional, Beatriz Caballero.

Cuando Eduardo Caballero Calderón, dijo en uno de sus libros que "Recordar la infancia es recordar un sueño", seguramente no pensó en que años más tarde su hija Beatriz abriría las puertas de la fantasía y daría paso a los futuros sueños de muchos niños colombianos.

Beatriz Caballero es titiritera y lo es por accidente, como ocurre a veces cuando se trata de encontrar las vocaciones reales. Hace tres años se matriculó en un curso de títeres porque solo costaba cien pesos y descubrió sin quererlo, un mundo inesperado en el cual podía revivir los genios y las brujas que rodearon sus días de niña consentida, en la vieja hacienda de Tipacoque.



Parque Nacional, donde todos los domingos, desde entonces, los niños bogotanos tiemblan de miedo oyendo a la Bruja Narizchoneta y recuerdan con una sonrisa a su hermana mayor, cuando ven los remilgos de la Coneja Prusimida.

Beatriz, Luz y Príncipe han montado obras para adultos, han experimentado con campesinos boyacenses que improvisaron sus propios libretos, plasmando las leyendas populares y las consejas antiguas, han dictado cursos en barrios perdidos y en otros municipios y han vivido la mejor de las experiencias viéndolos a los niños sordos ciegos del Hospital Infantil cuando llevaron una función especial para ellos.



Aladino y la lámpara maravillosa. Grupo Granito Cafecito. (Archivo Víctor Vesga).



Personaje de "hilos mágicos" grupo bogotano. (Archivo Ciro Gómez).



Jorge Pérez, actor y director del grupo la Fanfarria en la obra "El Comilón, don Pantagruel".

preciado de la tradición europea: marionetas de diferentes países, sillones, mesas, candelabros, pocillos, jarrones; en fin, la expresión cotidiana de los siglos XVII, XVIII y XIX en miniatura.

Ahora es diferente. Aronna personifica una de las desgracias de los titiriteros latinoamericanos: la falta de un espacio propio. Además, su teatro no está concebido para moverse en la calle, en el espacio público. El teatro de marionetas requiere una estructura fija, una sala. Pasó por muchas durante más de veinticinco años, hasta que finalmente, cansado y sin apoyo, se fue con sus muñecos para Chía. Su trabajo, como el de casi todos los titiriteros y marionetistas, no ha sido reconocido. Anónimo, el tiempo lo situará en su lugar. Como en el juego del espejo, Manzur realizó el sueño de Aronna. Contemporáneos, gemelos en su estilo, a Aronna se le va la vida en su pasión más profunda, en tanto Manzur gana éxito y reconocimiento. Comenzó en la sala de su casa. Alguien compra la casa y le cede un espacio para el teatro. En 1954 la biblioteca Piloto de Medellín le presta la sala para hacer un ensayo de ópera y zarzuela.

"En esa época se conocían poco los espectáculos de la zarzuela. Cuando venían compañías, les averiguaba sobre la vida de la zarzuela. Como yo me había criado en España, tenía esa inquietud. ¡Fue un bombazo! Le sacaba tiempo al *ballet*, que era lo que yo hacía, y nos íbamos de pueblo en pueblo, de capital en capital, haciendo estrenos de ópera con marionetas, para gente que nunca había oído esa palabra. Me decían: usted está loco, eso ya no se usa, eso está mandado a recoger. Sin embargo, yo seguí hasta el año 70"¹³.

En 1970 se oficializa la temporada de ópera, patrocinada por Colcultura. El poeta Jorge Rojas estaba al timón. Organizó la primera temporada oficial de ópera. Las marionetas de Manzur presentaron once óperas del repertorio. Nueve años después, el Icetex le otorga una beca en investigación cultural, y lo envía dos años a Europa a "ver, a oír, a escuchar todo lo que a marionetas se refiera". Al regreso, con el apoyo de la empresa privada, comenzó a construir el actual teatro de marionetas de la fundación Jaime Manzur. Setecientos cincuenta muñecos desnudos en tela de raso, se ponen los cuatro mil trajes de todos los tiempos, representando cuatrocientas cincuenta obras que se rotan cada año: sesenta para adultos, doce para niños. Obras para la enseñanza de la

¹³ Jaime Manzur, Entrevista, Bogotá, febrero de 1987.

literatura en los colegios: *María*, *El alferez real*, *La marquesa de Yolombó*. Para los adultos, las óperas *La flauta mágica*, *Carmen*, *Rigoletto*. Para los niños, los cuentos de hadas tradicionales.

Además un museo de la historia del traje en miniatura, con ese preciosismo que caracteriza el teatro de Manzur.

Por estos mismos años y animados por aires bien distintos Carlos Bernardo González, que tenía quince años, conoció en el Colegio Juan Ramón a sus profesores de títeres Julia Rodríguez y Manuel Vinet, quienes lo envenenaron para siempre con la pasión de los muñecos. Carlos Bernardo pertenecía al grupo de Teatro Acto Latino que entonces trabajaba en Suba, era 1968 y de allí se generó el Biombo Latino, grupo de títeres que aún funciona. Comenzaron trabajando con personajes del pueblo a partir de los cuales se formaban historias. En 1971 el Biombo Latino se encontraba trabajando en el taller del Parque y participó con éxito en el primer Festival Colombiano de Títeres. Hacían obras políticas que planteaban visiones diferentes al clásico antagonismo "el bueno y el malo", de esta época se recuerda "Alicia en el país de la realidad".

En 1983 nombran a González director de la Escuela de Títeres del Distrito, a raíz de lo cual se reúne de nuevo el grupo que llevaba varios años sin trabajar. Se abre entonces, una búsqueda técnica por hacer de los mecanismos un instrumento para el titiritero. Siguiendo este modelo el grupo prepara en la actualidad una versión del Quijote.

¿QUE PASA HOY POR HOY?

En los años setenta se formaron muchos de los grupos que existen actualmente. Después de toda la experimentación desde el punto de vista técnico, algunos grupos confluyen en la búsqueda de un lenguaje propio. Ya no se trata de quedarse en las diferentes maneras de mover el muñeco, sino que, hoy por hoy, los grupos consolidados presentan una propuesta estética, que tiene que ver con la exploración del lenguaje propio de los títeres.

¿Cuántos hay actualmente? Imposible saberlo. La Unima (Unión de Marionetistas), que funciona activamente en México, Argentina y Brasil, ha registrado en América Latina unos quinientos teatros de títeres y marionetas, de los cuales el cincuenta por ciento son profesionales. En toda Latinoamérica hay sólo cinco salas estables.

En Colombia apenas algunos grupos han logrado sobrevivir. También han sido pocos los que por la seriedad y persistencia en su trabajo han logrado imponerse.

La Libélula Dorada, en Bogotá, es uno de los grupos que más han trabajado en la búsqueda de ese lenguaje propio de los títeres. Han montado obras inolvidables como *El dulce encanto de la isla Acracia* y *Los espíritus lúdicos*, entre otras, en las que se cuenta una historia, con una estructura narrativa que se acerca más a la del cuento, incluso a la cinematográfica. En este caso ya no cabe hablar de dramaturgia, porque no se parece al teatro. Pero no es cuento y tampoco es cine. Es el descubrimiento de las posibilidades expresivas y estéticas del lenguaje del títere. En una edición de *El dulce encanto de la isla Acracia*, La Libélula publica el texto de la obra, y por otra parte una síntesis de la misma, en forma de tira cómica. No solamente resulta "deliciosa" de leer, sino que surge la pregunta sobre si esa no sería la manera como deberían escribirse las



A partir de desechos el taller la Taruma hace sus muñecos



César e Iván Álvarez. Grupo la Libélula Dorada, arriba personajes de "Dulce encanto de la Isla Acracia" 1979 y abajo programa de televisión "El Rincón de la fantasía", 1983. (Archivo Libélula Dorada).

obras de títeres; la forma de ir registrando esa memoria que cada vez es más urgente elaborar.

En esa búsqueda de un espacio propio, “los libélulos” han creado un manifiesto: “la ética de la estética, como la ciencia de la felicidad y la utopía”¹⁴, logra recuperar una gran parte del universo lúdico.

En Medellín, La Fanfarria comenzó en 1972 y desde entonces no ha abandonado la búsqueda y la experimentación. Cada uno de sus trabajos conlleva una propuesta diferente. Han montado obras como *El reino de las sombras*, *El circo de los seis amigos*, *Panzuto y panzutino*, *Constelaciones*, *El gran comilón don Pantagruel* y ahora *El negrito aquel*.

Con *Constelaciones* inició una intensa lucha por conseguir una sede propia. Desde 1976 trabajaba en una casa de la curia, situada en el barrio La Mansión, de Medellín. Cuatro años más tarde le piden la casa, por lo que organiza una intensa temporada en la que participan diferentes grupos de teatro y de títeres de todo el país, que efectúan representaciones con el lema: “La Fanfarria por su sede”. En 1982 se van por quince meses a Europa, donde participan, junto con La Libélula Dorada, en el festival de Charleville, en Francia; organizan una temporada en París y se presentan en la televisión francesa y en la alemana. En el 84 realizan una gira por Centroamérica. Actualmente es uno de los grupos que conforman “la vanguardia” del trabajo con muñecos en Colombia.

Hilos Mágicos, de Bogotá, es un grupo de marionetas de hilo, creado en 1974 cuando participó en programas de televisión para el canal 11; al cabo de lo cual consolidó su primer montaje de la obra *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada. Desde entonces, Hilos Mágicos trabaja además de las marionetas de hilo, títeres de guante, de varilla, sombras, etc. y otros.

¹⁴ Gerardo Andrade, “El juego de la fantasía”, en revista Zona, Bogotá, 30 de abril de 1986.

En Cali, La Tarumba y Barquito de Papel. Ta-rum-ba, estrépito, algarabía. Esta rumba. Así se llamaba el grupo que tuvo García Lorca. Surge de una inquietud de algunos actores del Tec (Teatro-Escuela de Cali) en 1979. El

“Chiflón el alquimista” obra del Biombo Latino. 1985.



primer paso: traer La Fanfarria para un trabajo conjunto, para una asesoría. El primer montaje: *El hipopótamo tragón*, basado en una historia de Julia Rodríguez. Encuentran un camino a partir de una equivocación: para hacer los telones del teatrino compraron una tela que resultó muy transparente. “No había tiempo ni dinero para hacer ningún cambio. El contorno de las siluetas de los titiriteros al fondo manejando los títeres resultó agradable”¹⁵.

Descubrieron, por mágico error, que el teatrino no era indispensable, como en los orígenes, cuando las polleras de los titiriteros populares rusos hacían las veces de escenario.

En 1980, después de un receso, comienza una segunda etapa, con una línea de trabajo muy definida: se fue nutriendo de la tradición oral del litoral pacífico, con elementos del folclor.

Retomaron el juego en su espacio más esencial: el rito de la participación. En 1983 resurgen nuevamente. Montan *El sapito sapón*, en donde la intención principal es recuperar los objetos de la vida cotidiana y los materiales de desecho. En un extraño movimiento de aparición y desaparición, actualmente se han vuelto a reunir para un nuevo montaje.

Barquito de Papel, en Cali, es un grupo reciente, pero que ha logrado ganarse un espacio en sólo dos años de trabajo. Lo integran cuatro paisas con formación de actores. Han montado obras del tío Conejo en diferentes versiones.

“Partimos de un límite: buscar elementos muy cotidianos y muy paisas, como la totuma, el estropajo, la sogá, la estopa. Con éstos hacemos animales. Por ejemplo, una cucaracha con material de guadua, el perro con estopa y cabuya, la zorra con su trompa de estropajo y una corbata que le sale de lengua. O sea, rescatamos elementos que la gente tiene en el cuarto de San Alejo, y al verlos en una representación se produce el efecto de extrañamiento de que habla Brecht”¹⁶.

En sus obras, el actor está presente junto con el muñeco. Es el que lleva el ritmo, los rasgos externos y la expresión corporal. Trabajan la fusión titiritero, actor, muñeco, público. No usan teatrino. Todo está alrededor de un tapete. El público puede ver algo así como dos espectáculos: la representación que se realiza dentro del tapete y lo que se hace detrás, que no es detrás, sino en presencia del público.

En este acercamiento al universo de los muñecos, hay que mencionar a Enrique Vargas, quien desde hace algunos años coordina el taller de títeres de la Universidad Nacional. Con uno de los grupos del taller, Retablo Tiempo Vivo, montó *Las aventuras de Faustino Rinales*, obra que dio a conocer en el primer Festival de Teatro de Manizales, en 1984. Faustino Rinales pasará a la historia por el mismo camino que Manuelucho. Personaje de la mitología popular, que encarna al paisa andariego y vividor, que termina vendiendo su alma al diablo a cambio de la fortuna y de los placeres del mundo. Es una obra picaresca, llena de humor muy nuestro, poblada de coplas y canciones populares, lo que denota un trabajo de campo de recuperación de la tradición oral.

Se ha presentado en muchas partes, pero quizá donde encontró el escenario más apropiado fue en Manizales, durante el festival de teatro, en el café Sorrento, donde el público podía apostarle al diablo con una copa de aguardiente en la mano.



La pulga gótica. Grupo de títeres creado en 1968 y dirigido por Príncipe Espinosa.

¹⁵ Gabriel Uribe, Entrevista, Cali, noviembre de 1986.

¹⁶ Integrante de Barquito de Papel, San Juan de los Pastos, noviembre de 1986.



Actual montaje del Centro Piloto de educación artística infantil de Colcultura: "Simón el mago" adaptación y dirección Rosario Montaña.

De Enrique Vargas y de otros se dice que hacen títeres para adultos. Originalmente esta división no existía. El muñeco era un transeúnte que se presentaba en todas partes. Después se usó como instrumento pedagógico. Los títeres quedaron maltrechos. Repitieron millones de veces las vocales, los números, las tablas de multiplicar, las canciones más sonadas. Algunos siguen repitiéndolos, pero además están los que participan en el juego, gratuitamente. Como los niños, ninguno de los dos opone distancia. Se da una relación real. El muñeco no es una encarnación, es él en palo y trapo, viviendo una realidad que se sitúa en la dimensión del juego. La más primaria necesidad simbólica de imaginar.

En esa búsqueda de la esencia del muñeco en sí, se han ido creando grupos y desapareciendo otros. Para los titiriteros sigue siendo difícil sobrevivir, pero los muñecos están ahí. En una sombra desplazándose por la pared, en una mano vestida de dragón. Están esperando a que se les otorgue vida, pues ellos son, finalmente, los que van a contar su historia.

Jaime Manzur y el taller donde construyó los 700 muñecos que visten los 4000 trajes de la colección que desde 1958 reúne la compañía. (Foto Alberto Sierra).

